



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: La circoncision, le tatouage, les rituels du hammam dans la littérature marocaine d'expression française : Abdelkebir Khatibi et Tahar Ben Jelloun

Author: Magdalena Zdrada-Cok

Citation style: Zdrada-Cok Magdalena. (2014). La circoncision, le tatouage, les rituels du hammam dans la littérature marocaine d'expression française : Abdelkebir Khatibi et Tahar Ben Jelloun. "Romanica Silesiana" (No. 9 (2014), s 132-141.).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

MAGDALENA ZDRADA-COK

Université de Silésie

La circoncision, le tatouage, les rituels du hammam dans la littérature marocaine d'expression française : Abdelkébir Khatibi et Tahar Ben Jelloun

ABSTRACT: This article compares the functions of rituals in the novels of Abdelkebir Khatibi and Tahar Ben Jelloun (*La mémoire tatouée*, *Harrouda*, *L'Enfant de sable*, *La Nuit sacrée*). The aim of the study is to show that Abdelkebir Khatibi and Tahar Ben Jelloun represent the traditional rituals of the body as elements of a hybrid language (*corpslangue*). This “language tattooed on the body” expresses the plurality of the North African culture and the contradictions of Moroccan society. It shows the Moroccan individual torn between the loyalty to tradition and the need for transgression.

KEY WORDS: Moroccan culture, rituals, tradition, transgression

Comme l'observe Abdelkébir Khatibi, la volonté de « domestiquer » le sensorium du corps est inhérente à la naissance de chaque civilisation (KHATIBI, 2002 : 7). D'abord, au Maghreb, ainsi que dans l'Orient arabe, le corps se trouve impliqué dans un système extrêmement élaboré de rites et de règles qui se trouvent à la base des pratiques religieuses. Il constitue un élément important de la scénographie liturgique. Les rituels tels que purifications, ablutions, prosternations, voilements, jeûne, etc. auxquels reste soumis le corps sont très importants dans la prière.

Mais le corps participe également à des rituels et des coutumes propres à la culture populaire. Ainsi, avec ses sens, il reste un agent dans l'art de la sorcellerie (par exemple dans les pratiques qui visent à conjurer le ‘mauvais œil’) et dans la mystique populaire (qui recourt notamment à des danses — trances, comme celles de la confrérie des *Gnaoua* connues pour leurs vertus thérapeutiques) (cf. KHATIBI, 2002 : 12—14, 46).

Observons que dans le monde arabe, le corps n'est pas seulement un code intersémiotique basé sur le gestuel, la mimique et le mouvement dans l'espace ;

il joue encore un rôle de logogramme. En effet, comme l'explique Malek Chebel, au Maghreb, le corps est soumis à une diversité de pratiques qui restent dans un rapport de parenté avec l'écriture : il mentionne à ce propos les scarifications faciales, le tatouage, la circoncision, le perçage du lobe des oreilles, etc. L'auteur du *Corps en Islam* insiste sur « l'importance de cette écriture qui, portée sur le 'parchemin épidermique', sert à transmettre un code social, un *pattern* communautaire » (cf. CHEBEL, 1984 : 175—176).

Dans la civilisation qui a porté à la perfection l'art de la calligraphie, le corps lui-même se dote souvent d'une structure textuelle. Comme l'explique Tahar Ben Jelloun dans son essai *Lettre à Delacroix* (2010), il se passe ainsi, dans une certaine mesure, à cause de la réticence de la culture de l'Islam à l'égard des représentations humaines ; elle résulte — par extension — de l'obligation de préserver Allah et son prophète de toute figuration (cf. BEN JELLOUN, 2010 : 30—33). Ainsi, le corps devient une sorte de matière malléable où s'actualisent des mythes ancestraux. Citons encore Malek CHEBEL qui constate à ce propos : « Le corps est d'abord un corps textuel, un corps soumis à la suprématie du verbe dans les incantations religieuses et parchemin du scribe de la Loi sociale » (1984 : 177).

En même temps, exposé à des scarifications rituelles, transformé en « poupée de chair » — rituel auquel est soumise la mariée avant la cérémonie nuptiale — (cf. KHATIBI, 2002 : 68—69), tatoué, circoncis, le corps fonctionne surtout comme un instrument de cohésion sociale et un signe d'appartenance à une communauté. Les marques (provisoires ou indélébiles) sur le corps restent en effet associées à des rites de passage : de cette manière, elles signent — comme l'explique Abdelkébir Khatibi — l'appropriation du corps par la société et par la culture ; elles témoignent également de l'appartenance de l'homme à une communauté, à Dieu, à la religion du père, enfin, à la loi de celui-ci (cf. KHATIBI, 2002 : 66).

Concentrée depuis ses origines sur les représentations de la société, la littérature marocaine d'expression française s'intéresse aux rites qui inscrivent le corps dans l'espace social. Les rites de passage restent toujours vivants dans la tradition maghrébine ; ils sont présents dans le roman ethnographique (fruit de l'activité de la première génération des écrivains maghrébins) et ne cessent d'intéresser les auteurs de la seconde génération (artistes réunis d'abord autour de la revue *Souffles* et qui débute en tant qu'écrivains au début des années 70) (cf. NOIRAY, 1996 : 14—15).

Précisons que descriptif et « pittoresque » à ses origines (dans les années 50 et 60), le roman marocain francophone, dans la décennie suivante, continue à s'inspirer des thèmes ethnographiques. Il devient cette fois-ci plus critique à l'égard des coutumes et des rituels. Cela s'explique par le fait que, à la différence d'Ahmed Sefrioui, auteur de *La Boîte à merveilles* qui pousse le roman marocain francophone dans la direction de l'ethnographisme (cf. NOIRAY, 1996 : 24—27),

il ne s'agit plus tellement, pour Abdelkébir Khatibi, Tahar Ben Jelloun ou Mohammed Khaïr-Eddine, de restituer fidèlement le monde traditionnel ; l'enjeu des auteurs de la « littérature de transgression » (cf. BOUGUERRA, 2010 : 51—72) est de représenter le monde marocain en tant qu'une réalité modifiable et en train de se modifier. En effet, dans des romans autobiographiques tels que, par exemple, *La mémoire tatouée* d'Abdelkébir Khatibi ou *Harrouda* de Tahar Ben Jelloun, l'individu est présenté dans le contexte interculturel. Le sujet autobiographique reste, certes, impliqué dans le tissu des rituels sociaux : ceux-ci demeurent pour lui des jalons dans la formation de sa personnalité. Pourtant, il ne se limite plus à connaître et décrire sa culture d'origine : au contraire, en poursuivant son propre chemin initiatique et en écoutant ses propres désirs, il inscrit sa formation dans la culture qu'il perçoit, elle aussi, comme une entité dynamique, comme un devenir.

Référons nous à ce propos à Abdelkébir Khatibi, qui dans *Maghreb pluriel* (1983) retrouve dans la réflexion et dans la pratique scripturale de sa génération l'écho de la pensée de la différence de Nietzsche, Derrida et Blanchot (cf. KHATIBI, 1983 : 20). L'auteur explique que, puisque sa prise de parole se situe dans le contexte de la pluralité des modèles culturels et linguistiques, l'écrivain maghrébin se considère lui-même comme un agent du dynamisme culturel. Il en est amené à redéfinir son identité qu'il perçoit comme hybride, morcelée et mouvante.

Dans ce qui suit, il s'agit donc d'étudier comment les rites qui impliquent le corps (circoncision, tatouage, rituels de hammam) participent, chez Abdelkébir Khatibi et Tahar Ben Jelloun, dans la mise en scène de l'hybridité de la culture maghrébine.

Le choix de ces deux auteurs n'est pas fortuit : ils sont les plus représentatifs pour la « littérature de transgression » et partagent, surtout dans les années 70 et 80, la même conception de l'identité, de la culture maghrébine et de la littérature marocaine francophone émergente. En effet, *La mémoire tatouée* et *Harrouda*, parus chez Denoël avec un décalage de deux ans (en 1971 et en 1973) et reliés par des analogies formelles (ils oscillent entre roman, autobiographique, essai et poème), se concentrent sur la naissance de la vocation littéraire de l'écrivain maghrébin : celui-ci, plongé dans la réalité culturelle, linguistique et sociale plurielle, fait l'expérience de sa multiplicité et de son morcellement. Il en arrive à trouver un nouveau langage apte à traduire cette situation complexe.

Il reste frappant que, simultanément, Abdelkébir Khatibi et Tahar Ben Jelloun théorisent et réalisent dans leurs textes la conception de l'écriture intrinsèque du corps, défini par Alfonso de Toro comme *corpslangue* (cf. KHATIBI, 1971 : 77—89 ; DE TORO, 2009 : 38). Car écartelés entre le français et l'arabe, inspirés par les deux cultures, ils élaborent un code dans lequel la parole s'inscrit dans le sensorium corporel. Dans ce langage hybride, le mot possède non seulement une sonorité et une représentation graphique, mais aussi un goût, une chaleur et une

odeur : « Le parfum d'un mot me bouleversait » (KHATIBI, 1971 : 78). En effet, profond, viscéral, sexué, libéré du contrôle de l'intellect, le *corpslangue* renoue à des rituels qui le rattache à un niveau mythique et ancestral.

Si le corps devient un mode d'expression, c'est le résultat de la quête d'un langage qui se situe à l'intersection de plusieurs langues. Tahar Ben Jelloun et Abdelkébir Khatibi cherchent un langage intersémiotique, intersubjectif et pluriel, qui dépasse et mélange des codes communicatifs disponibles. Le *corpslangue* leur semble capable de combler les insuffisances du français et de l'arabe et de remédier à l'incapacité de ces langues à traduire la *pensée-autre* (KHATIBI, 1983 : 12), c'est-à-dire la pensée du sujet hybride, influencée par la réalité interculturelle. Ainsi, inspiré par la « déperdition nietzschéenne » (KHATIBI, 1971 : 105) et tenté par « la déperdition dans les signes » (1971 : 175), l'auteur de *Maghreb pluriel* tient surtout à « décoloniser » la pensée : il refuse de se plier à toute norme qu'il juge oppressive.

Cette quête transgressive de l'authenticité et du droit à la « différence sauvage » (1971 : 112), l'écrivain l'entame au moment où il découvre que sa conscience résulte d'un « bricolage d'identité » (1971 : 179) et que son identité n'est pas dissociable de la différence, car « la différence, comme l'identité, est un rythme et une danse douloureuse » (1971 : 180). Cette expérience l'amène à la conception de l'écriture qui défie la normativité langagière, transgresse la norme sociale, touche à des tabous sexuels afin d'arriver à une expression non conformiste qui dénude le corps et dévoile la conscience.

Il en est de même chez Tahar Ben Jelloun : le narrateur de *La réclusion solitaire* avoue dans l'incipit du texte : « Les mots m'ont tellement trahis que ce livre est un corps travesti » (BEN JELLOUN, 1976 : 137). L'idée khatibienne de la confusion des mots et du corps — « J'ai rêvé l'autre nuit que mon corps était des mots » (KHATIBI, 1971 : 76) est plusieurs fois explicitée par Tahar Ben Jelloun : notamment, dans *Harrouda* — « Les mots étaient relégués au second plan. Le corps devint notre première parole censée » (20—21) et dans *L'Écrivain public* — « écri[re] pour ne plus avoir de visage. Devenir ces mots qui s'assemblent, se contredisent, se dispersent en une infinité de petites images » (104).

Ce langage pareil à un glossaire instinctif et vivant utilise le symbolisme de la circoncision et du tatouage. Ces deux pratiques rituelles permettent aux écrivains d'aborder la problématique du rapport entre l'individu et la société.

Quant au tatouage, il renvoie, chez Abdelkébir Khatibi et Tahar Ben Jelloun, à un langage hybride qui se meut entre les langues et s'inscrit dans le corps. Précisons que l'histoire de cette pratique est liée, à son origine, à l'art d'interpréter les signes tracés sur le corps par la nature elle-même : elle s'associe d'abord à la lecture des taches de peau, pour devenir ensuite un code de signes transmis d'âge en âge, à l'occasion de la puberté ou du mariage (cf. KHATIBI, 2002 : 67).

Dans la même perspective, le tatouage fonctionne dans *La mémoire tatouée* comme une sorte de langage profond ; en effet, il ramène le narrateur au fond

de son être : « le tatouage m'initie à me souvenir » (KHATIBI, 1971 : 184). Il reste en rapport avec l'identité du narrateur, en lui permettant de retrouver la continuité de son être : « le tatouage a l'exceptionnel privilège de me préserver » (11). Gravé sur le corps, ce langage extraverbal rattache le sujet à ses origines, à la source de sa culture : « Me saisit la même fascination devant toute Bédouine tatouée. Quand celle-ci ouvre la main ancestrale, j'épouse ma fixation au mythe » (1971 : 11).

Cette métaphore revient dans *Harrouda*. Morcelé, multiplié, le corps maghrébin retrouve dans ses tatouages un rattachement quasi viscéral au fond de sa culture :

La mémoire totale (haute dans ses profondeurs) est hors du langage. [...] le parallèle textuel qui s'inscrit (s'écrit) dans le corps morcelé (multiple ou divisé), mais il a gardé intactes ses cicatrices (tatouages), son étendue et son regard.

BEN JELLOUN, 1973 : 47

Mais le corps tatoué devient également le symbole de la nature nomade et dynamique du sujet qui se donne le droit à la différence. Tel un espace qui se remplit de signes, le corps tatoué devient un lieu où se croisent des langues et des cultures et où se déconstruit une vision homogène de l'identité. « Tatouer » veut dire dans ce cas-là modifier et déconstruire la représentation statique de la réalité. KHATIBI parle notamment de « la première décomposition d'un parchemin qui fut celui de notre père et de l'histoire » (1971 : 184). Ce tatouage fait sur le corps maghrébin est fortement inspiré par la pensée de la différence qui déconstruit les certitudes du monde occidental. En parlant de la « rencontre de l'Occident dans le voyage de l'identité et de la différence sauvage » (1971 : 112) ; l'auteur exprime la volonté « de décoloniser » l'esprit, en refusant tout ce qui opprime la liberté de la pensée : « Je graphe sur ton sexe, Occident, le graphe de notre infidélité » (1971 : 173).

Tatouer le corps maghrébin ne veut donc pas dire l'arracher à ses racines pour lui substituer des tendances postmodernes de l'Occident. Bien au contraire, il s'agit de retrouver, par le *corpslangue*, qui transgresse la norme oppressive, les points d'attache à l'« âme maghrébine ». Tahar Ben Jelloun cherche à rejoindre ainsi « la mémoire totale » qui s'approche de « la mémoire tatouée » khatibienne : inscrite dans le corps, indissociable du sensorium corporel.

Malek CHEBEL explique que « les inscriptions du/sur le corps maghrébin sont constitutives d'une taxinomie morale, religieuse et sociale » (1984 : 175). Tatouer le corps signifie, pour Abdelkébir Khatibi et Tahar Ben Jelloun, dépasser les limites de la société patriarcale. Le tatouage devient un langage capable d'exprimer des revendications libertaires du sujet maghrébin dans le domaine social, politique, culturel.

Le corps tatoué ressemble ainsi à une carte des tentations nomades : il est en mesure d'exprimer la culture maghrébine dont la richesse est découverte avec

émerveillement par Abdelkébir KHATIBI : « devant l'explosion des sens, j'évitais de comprendre » (1971 : 79). Lire le corps tatoué est donc une expérience de nature double : il s'agit, en même temps, de lire des signes presque mythiques ancrés dans la tradition ancestrale et de regarder comment le corps se couvre de tatouages qui symbolisent son identité en mouvement.

Si le tatouage devient un symbole de la culture maghrébine dynamique et plurielle, la circoncision renvoie à la culture qui se situe sous le signe de l'Un. Dans son essai sur le statut du corps dans le monde oriental, Abdelkébir Khatibi précise que la circoncision (*khitan*) constitue « le signe d'appartenance à un dieu, à une religion, à la religion du père » (KHATIBI, 2002 : 66) ; ce rite de passage est « un acte initiatique qui intègre l'enfant dans la loi de la famille et du groupe », il joue le rôle d'une épreuve initiatique qui autorise le garçon à mieux s'approprier le corps des femmes (2002 : 66).

Si dans *La mémoire tatouée*, les signes tatoués sur le corps renvoient au mouvement horizontal du sujet qui « nomadise » entre les langues et les cultures, le rite de la circoncision impose au narrateur un mouvement qui ne peut suivre que le sens vertical : « regarde les fleurs au plafond : je regardai et mon prépuce tomba [...] Prie ton Seigneur ! Au plus pur, au plus droit ! » (KHATIBI, 1971 : 26).

Durant ce rite, l'initié s'élève vers Dieu, en rejoignant la loi du père. Cette épreuve correspond à la seconde naissance du héros qui s'éveille, cette fois-ci, à la vie sociale, ce qui est souligné surtout par la réaction de la mère : « Elle fait semblant de m'accoucher une deuxième fois et elle pleure » (1971 : 27).

Le rite de la circoncision autorise le jeune garçon à suivre fidèlement la voie paternelle : « Sous digne de ton sang ! » « Sois patriarche ! » (1971 : 27). De cette manière, comme le souligne le narrateur de *La mémoire tatouée*, l'initié accède à la reconnaissance et à la virilité. Or, le narrateur qui avoue avoir déjà connu le « terrorisme des pères » (1971 : 22) tente plutôt d'échapper à la loi patriarcale. Il préfère substituer sa « tentation nomade » et sa quête de la pluralité à la hiérarchie sociale, à une « verticalité » des relations sociales et familiales dans lesquelles on se subordonne au pouvoir paternel : « lui, [le père du narrateur] rigide, entre ciel et terre, m'écrasant de sa taille » (1971 : 14).

Le rite de la circoncision est évoqué par Tahar Ben Jelloun de manière encore plus négative : l'initié doit rejoindre la loi du père et, dans ce but, on lui impose une violence : « au commencement la mutilation » (BEN JELLOUN, 1973 : 42). Pour l'auteur de *Harrouda*, la circoncision est une épreuve paradoxale et contradictoire en elle-même : afin d'accéder à la virilité — et ce rituel devient en effet « un passeport pour le devenir de la virilité » (1973 : 39) — le garçon est mis en situation qui le fait souffrir et l'humilie : « mon corps venait d'être amputé de ce qui faisait de moi un mâle fier » (1973 : 43—44). Mériter le prestige que la société n'accorde qu'aux hommes, signifie, dans ce cas-là, sacrifier la liberté et l'intégrité de son corps. Le garçon n'accède à la reconnaissance de sa communauté (« Tu arrives à l'âge d'homme et tu passes par le droit chemin

de l'Islam et de la pureté», 1973 : 40) qu'au prix qu'il doit payer avec son propre corps : avec le nouveau statut social, il obtient une « nouvelle existence, celle d'un corps diminué, mutilé, castré » (1973 : 44).

L'épisode de la circoncision se trouve soumis, dans *Harrouda*, à une subversion : la virilité qui est visée par l'épreuve est contestée (« j'étais déjà sans », 1973 : 44). Cette représentation déroutante du rite dévoile l'emprise de la société sur l'identité sexuelle du jeune homme ; en effet, l'appropriation du corps par la culture patriarcale est perçue comme abusive et violente : la circoncision devient une première castration dans un long processus de l'entrée du jeune homme dans la vie sociale.

Le conflit entre le corps « biologique » et le corps « social » de l'individu sera développé surtout dans l'histoire d'Ahmed-Zahra, fille destinée par son père à jouer le rôle de l'homme. En effet, dans *L'Enfant de sable*, l'épisode de la « fausse circoncision » de la petite fille déguisée en garçon, simulée par le père qui s'automutile à l'index de la main droite afin de tromper son entourage, se transforme en une triste farce qui montre le triomphe des apparences sociales (cf. BEN JELLOUN, 1985 : 31—32).

Il résulte donc de ce qui précède que dans *La mémoire tatouée*, *Harrouda*, *L'Enfant de sable*, le rite de la circoncision entre dans le système de répartition du pouvoir s'affranchir de la norme patriarcale, c'est faire parler le corps indépendamment de la doxa, c'est-à-dire en transgressant les tabous qui entourent ce rite.

Contester « la loi du père », c'est aussi — surtout chez Tahar Ben Jelloun — « célébrer l'irréalisme de l'écriture » (BEN JELLOUN, 1973 : 176), aller au-delà du réel, fuir dans le fantasme. Il est frappant que dans l'imaginaire de l'auteur de *La Nuit sacrée*, à la fois insolite et fortement inspiré par les coutumes et traditions marocaines, le hammam, avec ses rituels qui concernent le corps, constitue un lieu de passage entre le réel et l'étrange.

Précisons qu'Abdelkébir Khatibi retrouve dans le rite du hammam une atmosphère insolite propre aux *Mille et Une Nuits*. Cet espace clos devient un domaine du conte : en effet, les silhouettes humaines imbibées de vapeur semblent « se dématérialiser », car l'esprit affaibli par la sudation du corps y perd sa lucidité. Les rituels du « bain turc » donnent ainsi naissance aux « contes hammamiques », histoires autant séduisantes qu'épouvantables, peuplées de djinns et autres créatures surnaturelles qui émergent de la vapeur. Les recoins du hammam se transforment de cette manière à des labyrinthes de l'imagination du conteur (cf. KHATIBI, 2002 : 130).

L'image de bains publics épouvantables est déjà présente chez Ahmed Se-frioui dans *La boîte à merveilles*. Les rituels de hammam, qui dénudent le corps féminin et semblent le libérer de tout contrôle, se trouvent rangés dans la conscience du personnage autobiographique âgé de 7 ans — parmi ses souvenirs insolites tels que les « services sorciers » de la voisine (la *Chouafa*) et les danses

mystiques des adeptes de la *Gnaoua*. D'une sensualité étouffante, l'univers féminin du hammam, proche d'après le narrateur de l'Enfer, lui fait peur par son « odeur de péché » (SEFRIOUI, 1954 : 11).

Connotées négativement (à la différence des deux autres rituels « insolites » mentionnés par le héros d'Ahmed Sefrioui), les fréquentations du hammam annoncent le traitement de ce motif dans l'histoire d'Ahmed-Zahra. Or, les bains publics deviennent, chez Tahar Ben Jelloun, un lieu ambigu : présent dans les deux volets de l'histoire, le thème du hammam subit une évolution et gagne surtout de l'importance dans la version racontée dans *La Nuit sacrée*.

Dans *L'Enfant de sable*, conformément à la vision d'Ahmed Sefrioui, le hammam est un lieu d'une féminité repoussante. Les séjours au hammam troublent Ahmed-Zahra. Ils sont évoqués à l'étape « virile » de son histoire : le héros méprise les femmes et cherche, à tout prix, à maintenir sa masculinité qui lui fut « offerte », en dépit de son sexe biologique, par son père et qui se trouve menacée par sa puberté qui approche. Dans cette situation, Ahmed-Zahra est à la fois dégouté et attiré par l'atmosphère sensuelle de la féminité qui échappe au pouvoir masculin. Le protagoniste se sent supérieur à ce monde rétréci. Pourtant, il éprouve de l'attraction pour la sensualité lourde de ce lieu où même les mots possèdent le « goût et saveur de la vie » :

Les mots et les phrases fusaient de partout et, comme la pièce était fermée et sombre, ce qu'elles [les femmes] disaient était comme retenu par la vapeur et restait suspendu au-dessus de leurs têtes. Je voyais des mots monter lentement et cogner contre le plafond humide. Là, comme des poignées de nuage, ils fondaient au contact de la pierre et retombaient en gouttelettes sur mon visage. Je m'amusaï ainsi ; je me laissais couvrir de mots qui ruisselaient sur mon corps mais passaient toujours par-dessus ma culotte, ce qui fait que mon bas-ventre était épargné par ces paroles changées en eau.

BEN JELLOUN, 1985 : 34

Cette citation démontre que, pendant les rituels du hammam auxquels s'adonne sa mère, Ahmed-Zahra découvre un langage corporel (*corpslangue*) : c'est un code indécent, insoumis à la norme, « souterrain » car pratiqué seulement dans les labyrinthes du « bain turc ». Attiré par sa sensualité et sa « matérialité », le héros le repousse encore, en étant attiré par le monde viril, « secrètement content de ne pas faire partie de cet univers si limité » (BEN JELLOUN, 1985 : 34). À ce monde réduit au désir et à l'attente, il préfère l'atmosphère de la mosquée, « cette immense maison où seuls les hommes étaient admis » (1985 : 37—38) qu'il fréquente en compagnie de son père.

Si c'est la mosquée qui attire Ahmed, c'est parce qu'elle symbolise l'espace viril que le protagoniste préfère, à cette étape (malgré les premières réticences qu'il éprouve), à l'univers féminin. Dans ce monde, les mots qui proviennent de la lecture collective du Coran restent « abstraits » et inaccessibles : à la dif-

férence des mots «féminins» qui caressent et chatouillent le corps, ceux-ci s'élèvent vers le ciel :

Les phrases y étaient calligraphiées. Elles ne tombaient pas sur la figure. C'était moi qui montais les rejoindre. J'escaladais la colonne, aidé par le chant coranique. Les versets me propulsaient assez rapidement vers le haut.

BEN JELLOUN, 1985 : 38

Il résulte de cette comparaison que, souvent dérisoire et intelligible, toujours immanente et corporelle, la « parole du hammam » s'oppose à la parole transcendante sculptée sur le plafond de la mosquée. Il n'étonne donc pas que c'est le hammam qui constituera dans *La Nuit sacrée* une sorte de seuil que Zahra devra franchir pour reconquérir sa féminité repoussée et « apprivoiser » le désir.

En effet, derrière la porte du hammam, Zahra entre dans une sorte de « conte hammamique » : elle y découvre une réalité étrange, onirique, hallucinée, symbolisée d'abord par la présence de deux djnouns féminins. Désormais, elle se laissera guider par l'Assise du hammam qui — comme dans un conte — lui fera découvrir son royaume insolite et lui présentera un prince (son fils) — le Consul. Celui-ci accompagnera l'héroïne dans sa reconquête de la féminité et du désir. Remarquons encore que l'épisode du hammam oriente le discours vers l'étrange et l'onirique : le fantasme — si important dans l'imaginaire de Tahar Ben Jelloun — envahit l'histoire (qui s'annonçait au début comme réaliste) pour situer la quête de l'identité dans la perspective de la relation de l'héroïne à son corps.

Il résulte de notre analyse que les motifs tels que le tatouage, la circoncision et les rituels du hammam participent, dans les œuvres analysées, à la réflexion sur la société marocaine postcoloniale. Ces rites de passage contribuent, chez Abdelkébir Khatibi et Tahar Ben Jelloun, à l'élaboration d'un nouveau langage capable de traduire la conception dynamique et hybride de la culture maghrébine. Ainsi, par la mise en scène des rites qui impliquent le corps, l'écriture maghrébine se relie à la culture traditionnelle ; elle s'en nourrit profondément. En même temps elle entre en dialogue avec celle-ci : l'écrivain maghrébin interprète les symboles de la culture traditionnelle ; lors de cette relecture, il les soumet à un regard critique pour les incorporer dans son code énonciatif hybride.

Bibliographie

BEN JELLOUN Tahar, 1973 : *Harrouda*. Paris : Denoël.

BEN JELLOUN Tahar, 1976 : *La Réclusion solitaire*. Paris : Denoël.

BEN JELLOUN Tahar, 1983 : *L'Écrivain public*. Paris : Seuil.

BEN JELLOUN Tahar, 1985 : *L'Enfant de sable*. Paris : Seuil.

- BEN JELLOUN Tahar, 1987 : *La Nuit sacrée*. Paris : Seuil.
- BEN JELLOUN Tahar, 2010 : *Lettre à Delacroix*. Paris : Gallimard.
- BOUGUERRA Mohamed Ridha, BOUGUERRA Sabiha, 2010 : *Histoire de la littérature du Maghreb*. Paris : Ellipses.
- CHEBEL Malek, 1984 : *Le corps en Islam*. Paris : Quadrige/PUF.
- KHATIBI Abdelkébir, 1971 : *La mémoire tatouée*. Paris : Denoël.
- KHATIBI Abdelkébir, 1983 : *Maghreb pluriel*. Paris : Denoël.
- KHATIBI Abdelkébir, 2002 : *Le corps oriental*. Paris : Hazan.
- NOIRAY Jacques, 1996 : *Littératures francophones. Le Maghreb*. Paris : Belin.
- SEFRIOUI Ahmed, 1954 : *La boîte à merveilles*. Paris : Seuil.
- TORO Alfonso DE, 2009 : *Epistémologies. Le Maghreb*. Paris : L'Harmattan.

Note bio-bibliographique

Magdalena Zdrada-Cok, docteur ès lettres, maître des conférences à l'Institut d'Études Romanes et de la Traduction (Université de Silésie), est l'auteur d'une trentaine d'articles et d'une monographie sur la littérature française et francophone contemporaine et surtout sur le roman maghrébin d'expression française. Actuellement, elle prépare sa thèse d'habilitation sur le romanesque de Tahar Ben Jelloun.